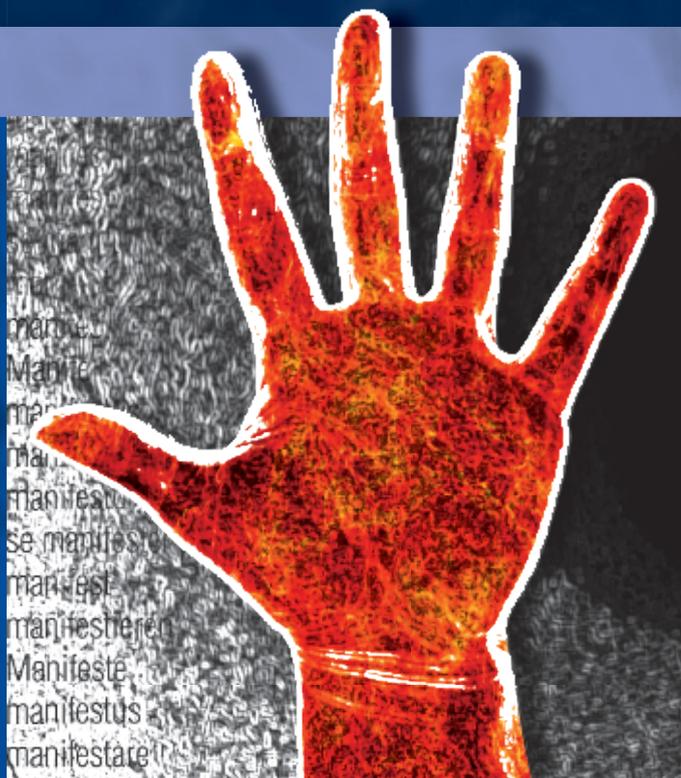


RALPH J. POOLE
YVONNE KATHARINA KAISINGER
(Hg.)

Manifeste

Speerspitzen zwischen Kunst
und Wissenschaft



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



WISSENSCHAFT UND KUNST

Herausgegeben von
SABINE COELSCH-FOISNER
DIMITER DAPHINOFF

Band 25



Manifeste

Speerspitzen zwischen
Kunst und Wissenschaft

Herausgegeben von

RALPH J. POOLE

YVONNE KATHARINA KAISINGER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung
der Stadt Salzburg, der Universität Salzburg und
der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg.



STADT : SALZBURG



**UNIVERSITÄT
SALZBURG**

**STIFTUNGS- UND FÖRDERUNGSGESELLSCHAFT
DER PARIS-LODRON-UNIVERSITÄT SALZBURG**

UMSCHLAGBILD:

© Daniel Kaisinger und Yvonne Kaisinger

ISBN 978-3-8253-6241-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

RALPH J. POOLE Manifeste: Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft. Eine Einleitung	VII
---	-----

Politik, Geschichte und Umwelt

CLEMENS PECK Zion festschreiben, Zion überschreiben. Zur medialen Praxis von Theodor Herzls <i>Der Judenstaat</i>	1
ROBERT SEYFERT Avantgardistische Manifeste: Anti-Historismus, Retro-Historismus, Trans-Historismus.....	23
YVONNE KAISINGER Defending Nature: Rachel Carson's <i>Silent Spring</i> as Environmental Manifesto	35

Literatur

CHARLTON PAYNE Decisions. Alfred Andersch's Manifesto of the Gruppe 47	49
CHRISTOF DECKER Post-Modernism, Freiburg 1968: Observations on the German Reception of Leslie A. Fiedler's "Revolutionary Ideas"	65
ILKA SAAL Performing the Manifest: Don DeLillo, 9/11, and the American Temporality of Crisis	79
ANNETTE KECK Relevanter Realismus oder: Was soll der Roman? Dean, Hettche, Politycki, Schindhelm in <i>DIE ZEIT</i> 2005	93

INHALT

Medien

BEATE OCHSNER

Hätte ich das Kino – Ein Kinomanifest von Carlo Mierendorff..... 103

DIRK NAGUSCHEWSKI

Das "Manifest von Niamey" (1982). (K)ein Aufbruch für
das afrikanische Kino..... 115

MARTINA THIELE

Neue Medien – neue Manifeste 129

HEIDE VOLKENING

Mädchen Mütter Monster. Manifeste von Tiqqun und Lady Gaga 149

Tanz und Performance

NICOLE HAITZINGER

Performance und Manifest. Performance als Manifest? 169

SANDRA CHATTERJEE WITH CONTRIBUTIONS FROM

CYNTHIA LING LEE, SHYAMALA MOORTY, AND ANJALI TATA

Yes to Process! Co-creating Post *Natyam* Collective's Manifesto..... 179

Autorenverzeichnis 195

RALPH J. POOLE

Manifeste: Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft. Eine Einleitung

In einem Kommentar der American Studies Association (ASA) zur 2014-Tagung unter dem Motto "The Fun and the Fury" war zu lesen, dass es zu Ehren des jüngst und tragisch verstorbenen Mitglieds José Esteban Muñoz nicht nur eine Veranstaltung mit dem Titel "Queer Horizons: The Fun and the Fury of José E. Muñoz" geben würde, sondern auch eine interaktive Performance, betitelt "Soapbox Manifestos". Die VeranstalterInnen kündigten an:

Manifestos are those declarations, platforms, long-held wishes, demands, pronouncements, and utopian longings that enact both a critique of the present and a casting of possibilities. Imagined as an opportunity to occupy the public commons with inspired oratory, the space outside the book exhibit will serve as the venue for the reading of manifestos, book passages, *testimonios*, poems, cherished quotes and other bursts of prose meant to rattle, provoke, commemorate and seduce.¹

Die Ankündigung zum Manifest, das sich zwischen den Künsten und Kulturen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Kritik und Vision platzieren soll, ist dem Vermächtnis des verstorbenen Wissenschaftlers geschuldet, dessen visionsträchtige Studie *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* eine manifestartige Intervention gegen eine gegenwärtige künstlerische, politische und wissenschaftliche Stagnation ist, die sich in der simplifizierten Erfüllung eines Hier und Jetzt begnügt und gefällt und stattdessen eine "queer futurity" prophezeit, "that should be, that could be, and that will be."² Der Kommentar der ASA-Veranstalter nimmt Muñoz Programm auf und will eine andere Art der Ideenvermittlung, die sich an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft situiert:

The "Soapbox Manifestos" represents the effort we made this year to disrupt and alter the ways in which ideas circulate in an academic context. [...] there are many other

¹ "From the Editors", <http://www.theasa.net/from_the_editors/item/annual_meetings/> (16.06.2014).

² José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York UP, 2009), S. 64. José Muñoz nahm im Herbst 2013 an der 40. Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Amerikastudien (AAAS) teil, die in Salzburg von Hanna Wallinger und mir unter dem Motto "American Utopias" veranstaltet wurde und die einer der letzten öffentlichen Auftritte des amerikanischen Wissenschaftlers war.

ways of presenting work, engaging others, debating controversial topics and contesting intellectual traditions. It is unclear whether the conference program as a whole will represent a noticeable shift in the performance protocols of academic presentation, but we have found ways to, literally, manifest the new modes of presentation that we would like to promote.³

Die Idee einer Doppel-Tagung zu "Manifeste: Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft" entsprang ebenjenem Wunsch, solchen Brüchen in der Geschichte, in der Kunst, in den Medien, in der Literatur und nicht zuletzt in der Wissenschaft nachzuspüren. Die Tagungen fanden im Dezember 2010 und Oktober 2011 im gerade neu eröffneten Salzburger KunstQuartier statt, einem Ort, wo in den ehemaligen Räumen der Salzburger Druckerei an der Bergstraße ein künstlerisch-wissenschaftlicher Austausch zwischen Studierenden und MitarbeiterInnen der Universität Mozarteum und der Paris Lodron Universität sowie einer interessierten Öffentlichkeit gepflegt werden sollte. Es war der ideale Ort, um Fragen wie die folgenden zu diskutieren:

Ist das Manifest ein spezifisches Phänomen des frühen 20. Jahrhunderts und speziell mit den historischen Avantgarden verbunden? Wie verhält sich dann aber das modernistische Manifest zu seinem postmodernistischen Nachkömmling?

In der Tat behaupten viele TheoretikerInnen des Manifests einen historischen Schwerpunkt zu Beginn des letzten Jahrhunderts oder schränken dies sogar noch weiter ein. So meint Luca Somigli, das Manifest sei eine Form der Selbstlegitimierung des Künstlers in der sozialen und kulturellen Umbruchphase speziell um 1900.⁴ Damit wird das Manifest eng an die Avantgarde-Bewegungen Europas geknüpft. Martin Puchner wiederum bezeichnet Marx und Engels *Kommunistisches Manifest* (1848) als Prototyp des Manifests und benennt dessen Manifest-Rhetorik als infiltrierenden Einfluss auf die modernistische Ästhetik: Er bezeichnet die Collagen, Gedichte und Performances der Modernisten "Manifest-Kunst", da diese Werke nicht auf den Doktrinen gründen, die im Manifest proklamiert werden, sondern auf dem formalen Einfluss des Manifests – der Poetik der Manifests – auf die Kunst. Diese "Manifest-Kunst" sei daher auch eher aggressiv als zurückhaltend und eher kollektiv als individuell.⁵

In den letzten Jahren gab es in Europa und Amerika einen Aufschwung an Forschung zum Manifest, der allerdings im Spannungsverhältnis zu einem vielerorts verkündeten Verebben der Manifesteproduktion steht. Als Schlüsseltext für den wissenschaftlichen Diskurs nennt Galia Yanoshevsky Claude Abastados "Introduction à l'analyse des manifestes" von 1980, in dem er

³ "From the Editors".

⁴ Luca Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915* (Toronto: U of Toronto P, 2003).

⁵ Martin Puchner, *Poetry of Revolution* (Princeton: Princeton UP, 2006), S. 6.

sicherlich nicht unpolemisch die Frage stellt: "Ist das Manifest ein gutes semiotisches Objekt?"⁶ Polemisch könnte die Frage deshalb gemeint gewesen sein, weil 1980, so Abastado, das Manifest noch keinen legitimen Status als eigenständiges, wissenschaftlich zu untersuchendes Genre hatte. Das hat sich geändert: das Manifest ist keine vernachlässigte Textsorte mehr, etliche Sammlungen von Manifesten sowie eine beträchtliche Anzahl an Einzelstudien zum Manifest bezeugen dies.⁷ Und doch führt dies zu einer zweiten Leitfrage:

Was genau kennzeichnet ein Manifest? Was unterscheidet ein politisches von einem Kunstmanifest, ein literarisches von einem Medienmanifest?

Abastado unterscheidet beispielsweise nicht zwischen politischen und literarischen Manifesten, er hebt im Gegensatz die Variabilität oder multiple Formgestaltung des Manifests hervor: das Manifest kann in allen möglichen Formen und Gestalten erscheinen, sei es als (meist kurzer) Text in einer Broschüre oder einer Zeitschrift und unter dem Deckmantel einer politischen, philosophischen, literarischen oder künstlerischen Bewegung.⁸ Diese generische Offenheit – oder kritisch betrachtet "fuzziness"⁹ – birgt das Problem der Abgrenzung in sich: es entsteht eine Unschärfe in der Grenzziehung zwischen Manifest und Textsorten wie Proklamation, Appell, Ankündigung, Vorwort oder Erklärung. Wenn sich auch z.B. historisch bedingt die Marker verschieben mögen, so können all diese Textsorten der Familie manifestorischer Texte zugeordnet werden. Ganz banal, aber eben auch fatal heißt dies: nicht nur, wo Manifest drübersteht, können oder müssen wir gar von einem Manifest sprechen. Jean Moréas Essay über den Symbolismus von 1886 gilt heute anerkanntermaßen als Manifest, aber das ist eine retrospektive Zuschreibung, er selbst hat es nicht als Manifest titulierte. Filippo Tommaso Marinettis *Futuristisches Manifest* von 1909 steht offenkundig in der Tradition von Moréas, aber er bezeichnet seinen Text von Anfang an als Manifest und in der Tat gilt dies als erstes wirkliches Manifest des 20. Jahrhunderts und zählt unumstritten zu den Gründungswerken der Avantgarden.

⁶ Claude Abastado, "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature* 39 (1980), S. 3-11, S. 3 (meine Übersetzung). Siehe Galia Yanoshevsky, "Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre", *Poetics Today* 30:2 (2009), S. 257-86, S. 261.

⁷ Siehe die hilfreiche, kommentierte Zusammenschau von Galia Yanoshevsky, "The Literary Manifesto and Related Notions: A Selected Annotated Bibliography", *Poetics Today* 30:2 (2009), S. 287-315.

⁸ Abastado, "Introduction", S. 3.

⁹ Siehe Yanoshevsky, die in "Three Decades" schreibt, Abastados dem Manifest zugeschriebene "multiformity" sei "responsible for the confusion between political declarations and their literary counterparts, which runs through the work on manifestos. [...] to be a manifesto a text need not be dubbed as such as long as it looks and behaves like one" (S. 261, 265).

Das Manifest ist somit eine extrem plurale und offene Form, die oftmals mit anderen programmatischen Texten in Korrelation steht.¹⁰ Auch die Funktion eines unbetitelten oder anders betitelten Textes kann daher manifestorischer Art sein. Das bringt das Manifest in deutliche Nähe zur größeren Familie der polemischen Texte, wie einige TheoretikerInnen, konstatieren.¹¹ Als vielleicht zunächst nicht offensichtliche, aber doch brisante dritte Leitfrage mag daher gelten:

Sind Manifeste notwendig polemisch?

Um noch einmal auf die historische Spezifität zurückzukommen: nicht wenige Manifest-Kenner behaupten, gerade in Bezug auf die historischen Avantgarden, dass eine Reziprozität zwischen Manifest-Produktion als Kennzeichen dieser Avantgarden und dem Manifest als eigentlichen Wegbereiter oder Funktionsträger der Avantgarden herrscht. Nicht nur sind Manifeste demnach eine typische Erscheinungsform dieser Zeit; Manifeste haben außerdem entscheidend dazu beigetragen, dass sich die Avantgarden überhaupt erst konstituieren und ausbilden konnten.

Daher erscheinen Manifeste gehäuft in Zeiten des Umbruchs und der Krise, und deshalb ist Manifesten eine Geste der Gewalt inhärent, sie erzwingen in ihrem Appellcharakter geradezu eine Aktion-Reaktion-Beziehung zwischen Produzenten und Publikum.¹² Fast alle Theoretiker betonen die Theatralität des Manifests, den spektakulären, gewaltsamen Akt. Puchner beispielsweise sieht eine direkte Verknüpfung von Theater und Manifest im Akt des Hervorbringens und Sichtbarmachens, wenn er schreibt: "[The manifesto does not] merely describe a history of rupture, but produces such a history, seeking to create this rupture actively through its own intervention."¹³ In dem Maße, wie sich das Manifest an den Bruchstellen der Geschichte bemerkbar macht, drängt sich eine weitere Frage auf:

Wie utopisch ist das Manifest in seinem revolutionären Impetus? Will es den Verlauf der Geschichte ändern und diese zum Besseren wenden?

Wenn Krise demnach der Wesenszustand des Manifests ist, dann ist es in seinem performativen Charakter der aktiven Publikumsmobilisierung in der Nähe des Pamphlets, aber auch der Satire situiert. Damit steht neben der Programmatik, die einen Diskurs der Macht impliziert, auch die Literarizität des Manifests zur Debatte und deshalb die Frage, inwieweit das Manifest eine *ars poetica* ist. Denn auch wenn es ein System, einschließlich das literarische oder

¹⁰ Siehe Hubert van den Berg, "Das Manifest – Eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion", in Hubert van den Berg and Ralf Grüttemeier (Hg.), *Manifeste: Intentionalität* (Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 193-225, S. 199.

¹¹ Siehe Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart: Metzler, 1995), S. 455-9.

¹² Abastado, S. 4.

¹³ Martin Puchner, "Manifesto = Theater", *Theatre Journal* 54:3 (2002), S. 449-65, S. 461.

Kunstsystem, in Frage stellt, so tut das Manifest dies doch meist mit den künstlerischen Mitteln eben dieses Systems. Und es darf nicht vergessen werden, dass es neben den politischen und literarischen auch die künstlerischen Manifeste gibt, in Form von Bildern oder Filmen, Musik oder Tanz, wie etliche Beiträge im vorliegenden Band bezeugen.

Wie sieht es also aus mit der Poetik des Manifests? Gibt es eine solche? Oder handelt es sich vielmehr um eine Ästhetisierung des Politischen?

Diese Leitfrage reicht in den Bereich der Selbst-Reflexion und betrifft das Verhältnis von Manifest und (Literatur-)Theorie. Alice Kaplan behauptete schon vor fast 30 Jahren: "The effect of the pamphlets and manifestoes on theory is striking: they tend to 'contaminate' theory, in a way which makes theory start seeing itself, too, as real, as event, with a history and ideological and social underpinnings of its own. Pamphlets and manifestoes tend to engender new pamphlets and manifestoes."¹⁴ Es geht hier also um eine weitere Wechselwirkung: nicht nur die Theorie formt ihre Objekte, auch die Objekte – also die Manifeste – wirken auf die Theoriebildung zurück, ja kontaminieren diese. Kunstkataloge sind hier ein besonders schönes, weil anfälliges Anschauungsobjekt, changieren sie doch oft zwischen Interpretation und Identifikation und mutieren daher nicht selten zu manifestatorischen Texten *sui generis*.

Handelt es sich beim Verhältnis von Manifest und Kritiker also um ein mimetisches Verhältnis? Ahmt die Theorie das Manifest mit dessen eigenen Stilmitteln nach und mutiert so ihrerseits zu einem Pseudo-Manifest? Nährt sich der Kritiker hier am Machtgestus des Manifests?

War das Manifest vor 30 Jahren noch ein marginales Genre, so ist es mit Hilfe seiner Thematisierung und Theoretisierung in den wissenschaftlichen Blickpunkt gerückt. Das stellt einmal mehr die Frage nach Zentrum und Peripherie. In dem Maße, wie das Manifest oftmals von einem marginalen kulturellen oder sozialen Ort aus sich artikuliert, so war es auch lange Zeit von geringem Interesse für die Forschung. Beides hat sich geändert in gewisser Abhängigkeit voneinander, wie die folgenden Beiträge immer wieder zeigen werden. Neben der historischen Aufarbeitung und politisch-ästhetischen Analyse von z.T. vergessenen Manifesten, bejahen die BeiträgerInnen in ihren kritischen Lektüren daher auch folgende Frage:

Müssen wir neben der meist offenkundig proklamierten und nach außen getragenen Politik eines Manifests als KritikerIn stärker nach innen schauen auf die Leerstellen und versteckten Agenden des Manifests?

¹⁴ Alice Kaplan, "Recent Theoretical Work with Pamphlets and Manifestoes", *L'esprit créateur* 23:4 (1983), S. 74-82, S. 75.

Die Beiträge von *Manifeste: Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft* widmen sich in einem ersten Teil Manifesten aus den Bereichen Politik, Geschichte und Umwelt. Vom Lateinischen stammend, meint das Manifest zunächst etwas öffentlich und manifest zu machen. Im Zeitalter des Absolutismus, aber auch bis ins 19. Jahrhundert bezeichneten Manifeste entsprechend noch Dekrete politischer Machthaber, das Manifest war gleichbedeutend mit einer Staatsproklamation. Das *Kommunistische Manifest* von 1848 ist insofern politisch wie ästhetisch revolutionär, als es meist als erstes Manifest der Moderne bezeichnet wird und den für die Manifeste der Avantgarde so entscheidenden Kurzschluss von Wort und Tat proklamiert. Damit wird ein neues Genre in die Welt gerufen, "a genre that gives the appearance of being at once both word and deed, both threat and incipient action."¹⁵ Solcherart Manifeste spiegeln nicht mehr die Interessen der Staatsmacht wieder, sondern nutzen den öffentlichen Raum, um gesellschaftliche Änderungen durch das Medium des Manifests herbeizurufen. Als Gattungsmerkmale gelten daher die Kriterien: "erstens öffentliche Zugänglichkeit, zweitens eine aus Sicht der Manifestanten unkonventionelle und nicht berufsmäßige Ausdrucksform, drittens die Kritik an Gegenwartszuständen sowie der Aufforderung zu alternativem Handeln und schließlich viertens die namentliche Signatur einer Gruppe oder von einzelnen Personen."¹⁶ Manifeste in diesem Sinne wollen durch einen performativen Akt den Lauf der Geschichte beeinflussen und sie haben daher eine Agenda und einen besonderen Stil, in der diese artikuliert wird.

Clemens Peck stellt neben einer solchen evidenten politischen Agenda die mediale Praxis von Theodor Herzls zionistischem Manifest *Der Judenstaat* (1896) ins Zentrum seines Beitrages. Herzls Schrift situiert sich zwischen Politik und Literatur und aktualisiert hierbei die Genretradition des politischen Manifests auch im Hinblick auf *gender*, sieht er doch seine als "Buch für Männer" konzipierte Schrift samt des Bekenntnisses zur nationalen und territorialen Lösung der Judenfrage überdies als symbolischen Verhandlungsraum männlicher jüdischer Ehre. Peck weist dem Text eine ästhetische Auratisierung zu, indem sich Herzl nicht nur im politischen und juristischen Sinne, sondern vor allem als Schriftsteller und Dramatiker inszeniert. Darüber hinaus nimmt dieses Manifest auch an der Utopiediskussion um 1900 teil, nicht zuletzt durch seine Genre-Korrespondenz zu Herzls eigenem utopischem Roman *Alneuland* (1902).

Robert Seyfert untersucht das historisch begründete Verhältnis zwischen Manifest und Avantgarde und somit den Anspruch, durch einen performativen Akt den Gang der Geschichte zu beeinflussen. Es werden hierbei drei Gruppen von Manifesten definiert. Während die anti-historischen Manifeste der

¹⁵ Janet Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern* (Ithaca: Cornell UP, 1999), S. 14.

¹⁶ Johanna Klatt und Robert Lorenz, "Politische Manifeste: Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?", in dies. (Hg.), *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells* (Bielefeld: transcript, 2011), S. 7-45, S. 23.

historischen Avantgarde, allen voran Marinettis *Futuristisches Manifest*, einen radikalen Bruch mit der Geschichte forcieren und die retro-historischen Manifeste der Post-Avantgarde (so das dänische *Dogma-95-Manifest*) eine Rückbindung an die Geschichte suchen, wollen die transhistorischen Manifeste der minoritären Avantgarde einen Umgang mit der Geschichte und Zukunft, der sich aus der kontinuierlich veränderbaren Gegenwart erklärt. Das von Gilles Deleuze und Félix Guattari proklamierte Diktum "Ein Manifest weniger" widersetzt sich dabei einer Etablierung von Ausdrucksformen und Vereinnahmungen von Minderheiten und fordert ein Revolutionär-Werden, eine kontinuierliche Veränderlichkeit, das auf ein universelles Minoritär-Werden abzielt.

Yvonne Kaisinger fordert anhand ihrer Analyse von Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) die Etablierung des "Umweltmanifests" als eigenständige Unterkategorie des politischen Manifests. Die Schrift, die auch heute nichts von ihrer Aktualität verloren hat und zum wichtigsten Umweltmanifest avancierte, steht in der Tradition politischer Manifeste in ihrem Anspruch des Öffentlich-Machens eines Missstandes – hier die Auswirkungen von Pestiziden auf Natur, Mensch und Umwelt – und dem Appell zur Veränderung. Carsons Verdienst ist es nicht nur, in verständlicher Weise wissenschaftliches Wissen zu vermitteln, sondern auch in poetischer Sprache einen Text mit hohem ästhetischem Anspruch verfasst zu haben. Darüber hinaus ruft *Silent Spring* in seiner performativ-polemischen Theatralität zur Handlung auf, nämlich durch Änderung der öffentlichen und politischen Meinung einen restriktiven Einsatz von chemischen Stoffen zu erwirken und so die Umwelt nachhaltig zu schützen.

Im zweiten Teil werden literarische Manifeste betrachtet. Während gerne politischen, künstlerischen und literarischen Manifesten eine gemeinsame Wurzel zugestanden wird, so gilt doch gemeinhin, dass sich mit dem *Kommunistischen Manifest*, also der politischen Variante, die Genremerkmale etabliert haben. Und dennoch war es gerade der Text von Marx und Engels, der sich als wegweisend in ästhetischer Hinsicht für die Manifeste der historischen Avantgarden erweisen sollte. So gesteht Marjorie Perloff dem *Futuristischen Manifest* den Status eines neuen Genres zu, betont aber, dass es auf der Tradition des politischen Manifests gründet und einen die weitere Genregeschichte des Manifestes prägenden gemischten Diskurs zwischen Theorie und Poetik verfolgt, "a way of aestheticizing what had traditionally been a vehicle for political statement [...] by creating an art form designed to erase the traditional line between creation and criticism."¹⁷ Die Beiträge im vorliegenden Band untersuchen allesamt neuere Manifestationen des Literarischen, blicken dabei aber immer auf die prägende Phase der Avantgarde zurück und diskutieren die Rückbindungen an diese Tradition oder proklamierten Abwendungen davon.

¹⁷ Marjorie Perloff, "'Violence and Precision': The Manifesto as Art Form", *Chicago Review* 34:2 (1984), S. 65-101, S. 66.

Charlton Payne nimmt in seinem Beitrag zur Gruppe 47 zwei in der Zeitschrift *Der Ruf* veröffentlichte Texte von Alfred Andersch zum Ausgangspunkt um nach Neubeginn, Brüchen und Kontinuitäten vermittels Manifesten zu fragen. Während "Das junge Europa formt sein Gesicht" auf eine internationale Vereinigung der sozialistisch gesinnten Intelligentsia abzielt, will "Deutsche Literatur in der Entscheidung" die Selbstgeburt einer neuen jungen Dichtergeneration im Nachkriegsdeutschland generieren. Beide Texte sind nicht im Titel als Manifeste ausgewiesen, in der mythologisierend-appellativen Rhetorik und performativen Geste aber als solche zu verstehen. Payne verweist auf die Selbstinszenierung der Gruppe als Programm sowie auf die zeitgebundene Rhetorik und Poetik ihrer Agitation, die eine Strategie der Verschleierung beinhaltet, welche nicht zuletzt zum Vorwurf gegen die Gruppe geführt hat, dass in deren Programm unfreiwillig exilierte und hierbei besonders jüdische Schriftsteller von der Neugeburt deutscher Literatur ausgeschlossen sind.

Christof Decker rekapituliert die erste Rezeptionswelle in Deutschland von einem Essay des amerikanischen Literaturkritikers Leslie Fiedler. Der Text wurde im Anschluss an ein Symposium zur zeitgenössischen Literatur, das 1968 an der Universität Freiburg stattfand, in deutscher Übersetzung veröffentlicht. Während heute der Essay "Cross the Border – Close the Gap" als Gründungstext der Postmoderne gefeiert wird, lösten damals Fiedlers Thesen vom Untergang modernistischer Literatur und dem Ruf nach einer neuen, vor allem nordamerikanischen Literaturgeneration derart heftige, in ihrer Rhetorik erschreckend antiamerikanisch anmutende Ablehnung aus, dass dem Text der Status eines Theoriemanifests zuerkannt werden muss. Mit Ausnahme von Rolf Dieter Brinkmann erkannten deutsche Intellektuelle der Zeit in der von Fiedler in kämpferisch-polemischer Form dargebotenen Prognose einer demokratisierenden Mischung von Hoch- und Populärkultur, der Verlagerung kultureller Hegemonie von Europa nach Nordamerika und dem Appell nach einem neuen Westen in der Literatur eine geradezu faschistische Mythisierung.

Ilka Saal konstatiert anhand von Don DeLillos Essay "In the Ruins of the Future" (2001) ein Manifest der Mitte, das hegemoniale Strukturen bestätigt statt diese zu bekämpfen. Als eines der ersten literarischen Reaktionen auf die Terroranschläge des 11. September 2001 avancierte DeLillos Text sofort zum Referenzmodell und erzielte den Status eines Manifests. Saal erkennt in dem Manifest widerstreitende Funktionen, so eine Anbindung an historisch Vorgängiges (Amerikas Geschichte des/als Exzeptionalismus) wie auch einen radikalen Bruch mit der Geschichte (durch Deklarieren der Singularität des Ereignisses und der damit verbundenen manichäischen Aufspaltung eines kollektiven "Wir" versus "die Anderen"). Die proklamierte erzwungene Rückkehr in ein dunkles islamisches Mittelalter bestätigt die einzigartige Krisenhaftigkeit der Situation und erfordert ein Gegennarrativ zur Abwendung der drohenden apokalyptischen Katastrophe. Gleichzeitig inszeniert DeLillo den unaufhaltsamen Siegeszug der amerikanischen Moderne und schreibt damit das

nationale Narrativ einer kapitalistischen, pluralistischen Gesellschaft auf sentimentale Weise fort.

Annette Keck kommentiert ein 2005 veröffentlichtes "Manifest für einen Relevanten Realismus", das das verantwortlich zeichnende Schriftstellerkollektiv Dean, Hettche, Politycke und Schindhelm mit der Frage "Was soll der Roman?" betitelt hat und das Keck ihrerseits ironisch als literarisches Manifest einer männlichen Midlife-Crisis bezeichnet. Ähnlich wie Saal konstatiert Keck den Versuch, eine Mitte als zentrale Autorität der Gesellschaft zu instituieren, indem sich das Manifest mittig in einer gegenwärtigen Literaturlandschaft verortet, die auf der einen Seite von einer älteren Nachkriegsliteratur und auf der anderen von einer jüngeren Popliteratur abgesteckt wird. Der relevant-realistische Roman soll von einer mittleren, männlichen Autorengeneration ausgehend ein Machtpotential entwickeln, das in der Gegenwart verankert und repräsentativ und kanonisierbar an eine neu zu erstarkende Mitte der Gesellschaft gerichtet ist. Der Wertekonservatismus, der in diesem Manifest Ästhetik und Moral programmatisch eint, ist weitgehend auf Ablehnung gestoßen und wird auch von Keck als weder konsensfähig noch zukunftssträftig ausgewiesen.

Medienmanifeste bilden den Untersuchungsgegenstand des dritten Teils unseres Bandes. Obwohl, wie die Beiträge allesamt zeigen, haben Medienmanifeste eine mindestens ebenso lange Geschichte wie die Literaturmanifeste und üben sich gleichermaßen stets in kritischer Auseinandersetzung mit den Manifesten der Avantgarde. Und doch hat sich im wissenschaftlichen Diskurs eine eigene Gattungsgeschichte nicht etabliert.¹⁸ Die hier gesammelten Beiträge plädieren jedoch einerseits für eine Eigenständigkeit des Medienmanifests, weisen auf spezifische medienrelevante Bedingtheiten hin, räumen andererseits aber definitorische Unschärfen und Schwierigkeiten in der Theoretisierung *des* Medienmanifests ein. Wie in anderen Manifest-Formen gilt es für die BeiträgerInnen auch hier, die jeweilige "écriture manifestaire"¹⁹ kritisch zu hinterfragen, das proklamierte Wechselspiel von Wort und Tat zu erkunden, "to contextualize a new discourse practice within or vis-à-vis the poetic system."²⁰ Im Fall von Medienmanifesten gewinnt diese Dynamik daher besondere Brisanz, insofern als durch das Manifest die Generierung neuer Medienformen verhandelt wird.

Beate Ochsner situiert Carlo Mierendorffs expressionistisches Filmmanifest *Hätte ich das Kino!* (1920), dessen Titel zum Slogan wurde, in der Kulturdebatte der 1920er Jahre. Das noch junge Medium Film trat hier in die Emanzipationsphase als Kunstform und Mierendorffs Programm zielte entsprechend auf die Befreiung aus den kommerziellen Zwängen der Filmindustrie. Kinokunst wurde

¹⁸ Auch Régis Debrays *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, übers. Eric Rauth (New York: Verso, 1996), gibt sich eher selbst als Manifest statt die Geschichte und Gattungsform von Medienmanifesten zu untersuchen.

¹⁹ Abastado, S. 11.

²⁰ Yanoshevsky, "Three Decades", S. 264.

aufklärerisch als Medium gegen bürgerliche Selbstbespiegelung und visionär als Labor für ein neues Sehen apostrophiert. Ähnlich anderer avantgardistischer Manifeste zeichnet sich auch Mierendorffs Manifest durch seine Performativität aus, die die Form der Aussage (Ein-Wort Sätze) mit dem Anspruch auf deren Umsetzung (filmische Momentaufnahmen) gleichsetzt und somit eine kulturelle Praxis des Kinos herbeischreibt. Wiewohl auf eine spezifische Person bezogen, also den Künstler, Politiker und Revolutionär Mierendorff, so stellt sich auch hier die grundlegende Frage: Welche Manifeste werden erinnert? In seinem Plädoyer für ein wildes, triebhaftes Kino als unbürgerliche Gegenkultur der Masse will Mierendorffs Manifest dezidiert universalistisch sein, in seiner Ausgestaltung ist es ein Hybrid zwischen Selbst-Reflexion und Agitation.

Dirk Naguschewski erläutert, inwieweit das anonym verfasste, aus einer internationalen Konferenz zur Filmproduktion in Afrika hervorgegangene "Manifest von Niamey" (1982), obwohl explizit als Manifest ausgewiesen, keinen Aufruf zu einem neuen, dekolonisierten afrikanischen Kino in ästhetischer Hinsicht bedeutete. Anhand der bis in die Frühphase des afrikanischen Kinos der 1960er Jahre zurückreichenden Vorgeschichte und der problematischen, weil unkommentierten und mangelhaft kontextualisierten Publikationsgeschichte zeigt Naguschewski, dass es sich bei dem Text zwar der Form nach um ein Manifest handelt, aber doch von Etikettenschwindel gesprochen werden kann aufgrund des fehlenden revolutionären Programms. Im Gegenteil werden die afrikanischen Regisseure ihren Regierungen gegenüber in die Pflicht genommen und aufgrund der finanziellen Förderung aus Frankreich und der damit einhergehenden gewünschten Stärkung französischsprachiger Kultur in Afrika wird das Manifest letztlich mit den neokolonialen kulturpolitischen Zielen der Frankophonie kurzgeschlossen.

Martina Thiele betrachtet Medienmanifeste des 20. und 21. Jahrhunderts, die als Reaktion auf Medieninnovationen veröffentlicht wurden. Filmmanifeste, medienpädagogische Manifeste und Internetmanifeste zeigen jeweils, meist im Nachhinein deklarierte Medienumbrüche an, die wiederum auf kulturelle Umbruchszeiten verweisen können. Mit Manifesten wird oftmals auf dem Feld der Kultur ein Kampf um symbolisches und ökonomisches Kapital ausgetragen, indem sie positionieren, abgrenzen und erneuern. Entgegen anderslautenden Behauptungen spricht Thiele zwar von einem jüngsten Manifest-Boom und doch konstatiert sie eine Manifestmüdigkeit angesichts zu vieler belangloser Manifeste. Die Gegenwartsanalyse zeigt einerseits vermehrten Lobbyismus, andererseits neue Demokratisierungsbestrebungen und eine auf das Handeln im öffentlichen Interesse ausgelegte Stoßrichtung (z.B. im *Wikileaks-Manifesto*). Ob nach einer Latenzphase wieder neue Medieninnovationen und damit neue Medienmanifeste auftauchen, bleibt abzuwarten.

Heide Volkening vergleicht zwei sehr unterschiedliche Manifeste, Tiqquns kulturkritische Text-Bildmontage *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* (1999) und Lady Gagas eher versöhnlich stimmendes Musikvideo *Manifesto of Mother Monster* (2011), im Kontext der derzeitigen popkulturellen

Hochkonjunktur des "Girls". Beiden attestiert Volkening eine Kritik am Girl-Paradigma vermittelt der Form des Manifests. Dabei partizipiert die Autorengruppe Tiquun zwar an der virilen Rhetorik der Manifeste der historischen Avantgarde und stellt dabei kritisch das Mädchen als Verkörperung der Massenkultur aus, löst aber tendenziell in der Figur des Junge-Mädchens strikte Grenzen von Geschlecht und Alter auf. Lady Gaga wiederum, obwohl ganz der konsumorientierten Populärkultur zugehörig, widersetzt sich dem Girlkult in der Inszenierung des Monströsen und hier besonders in der Missgeburten gebärenden Mutterfigur. Dass dieses Manifest und der dazugehörige Song *Born This Way* zu einer *gay pride anthem* avancierte und bei Tanz-Protest-Performances eingesetzt wird, ist keine Ironie, sondern gründet in der proklamierten Akzeptanz von Differenz, der Idee einer Wieder-Geburt zur Freiheit sowie einer Umdeutung des Grotesken in Schönheit.

Im letzten Teil von *Manifeste: Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft* werden Manifeste aus dem Bereich Tanz und Performance ins Zentrum gestellt. Hier verdichtet sich die ohnehin jedes Manifest – ob politisch, literarisch, medial oder sonstig motiviert – kennzeichnende Theatralität. Martin Puchner setzt gar die im Akt des Sichtbarmachens erkennbare Verbindung von Theater und Manifest in eine Gleichung: Manifest = Theater.²¹ Das Performative von Manifesten, "of being at once both word and deed",²² wird in den abschließenden Beiträgen noch einmal in radikalierter Form kritisch beleuchtet wie auch affirmative ausgestellt.

Nicole Haitzinger stellt das *Yes-Manifesto* (2005) der Choreographin Mette Ingvarsten ins Zentrum ihrer Untersuchung. Sie grenzt dieses Manifest einerseits ab vom paradigmatischen Tanzmanifest des 20. Jahrhunderts von Yvonne Rainer, dem *NO Manifesto* (1965), und andererseits vom Plakatmanifest der Choreographin Christine Standfest. Diese Performancemanifeste bringen den Körper ins Spiel und damit das Verhältnis von Schrift und Bewegung. Haitzinger konstatiert grundsätzlich ein Verhältnis der Distanz oder gar Unvereinbarkeit von Tanz und Verschriftung, und doch gewinnt das Manifest als performative Kunst neues Profil. Für den Tanz erfüllt das Manifest dabei eher eine archäologische Funktion im Sinne von Spurensuche und Verortung statt einer prospektiven Propaganda einer neu zu schaffenden Kunstform.

Sandra Chatterjee beschreibt den Entstehungsprozess des kollektiv verfassten Post *Natyam* Manifestes (2011), dessen Textversion in diesem Beitrag enthalten ist und dessen zweite Version die Form eines für die Kamera getanzten Videos (2013) hat. Eine transnationale, über einen Blog vernetzte Künstlerinnengruppe, deren Mitglieder alle am Verfassen dieses Beitrags beteiligt waren, hinterfragt auf kritische und kreative Weise traditionelle südasiatische Tanzformen und damit ihre eigene künstlerische Arbeit und entwickelt dabei neue, alternative

²¹ Puchner, "Manifesto = Theater", S. 449.

²² Lyon, S. 14.

Modelle. Das entstandene Manifest ist Zeugnis dieser Reflektion, gleichzeitig Rückschau, Bestandsaufnahme und Vision. Das dialogische, prozessuale Vorgehen, die transnationale Vernetzung und das Doppelformat bewegen sich weg von der Live Performance und hin zu alternativen Medien, die den kreativen Prozess spiegeln und multiple Projekte statt singuläre Endprodukte favorisieren. In interaktiver Abgrenzung von Yvonne Rainers *NO Manifesto* und damit auch von postmoderner Ästhetik werden hier "Yeses" als multimediale Manifestation kollektiver Politik, Ästhetik und Praxis artikuliert und in theatrale Formen gebracht, die die Vergangenheit honorieren – statt radikal mit ihr zu brechen – und gleichzeitig visionär in die Zukunft ausgreifen.

Politik, Geschichte und Umwelt

CLEMENS PECK

Zion festschreiben, Zion überschreiben.
Zur medialen Praxis von Theodor Herzls *Der Judenstaat*

1890 veröffentlichte Hermann Bahr im ersten Heft der von Eduard Michael Kafka herausgegebenen Zeitschrift *Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik* den kurzen Text "Die Moderne". Darin propagiert der Autor eine "neue Kunst" der "Wahrheit",¹ deren entschiedener Akt der Setzung die Programmatik selbst zum Verschwinden bringt – übrig bleibt lediglich ein eklektizistisches Amalgam aus politischen, philosophischen, wissenschaftlichen und religiösen Elementen als Bühne für das sprechende "wir":

In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft. Da kann kein Friede sein, sondern nur Haß und Zwietracht, feindselig und voll Gewaltthat. / Der Körper fehdet wider den Geist, der Körper der neuen Gesellschaft seit hundert Jahren. Er hat Triebe gezeugt und Wünsche, ungekannt zuvor und unverstanden noch heute, weil der Geist gering blieb, geduckt und krüppelig. Es ist nicht der neue Leib, der uns schmerzt, sondern daß wir seinen Geist noch nicht haben. / Wir wollen wahr werden. Wir wollen gehorchen dem äußeren Gebote und der inneren Sehnsucht. Wir wollen werden, was unsere Umwelt geworden. Wir wollen die faule Vergangenheit von uns abschütteln, die, lange verblüht, unsere Seele in fahlem Laube erstickt. Gegenwart wollen wir sein. / Die Vergangenheit war groß, oft lieblich. Wir wollen ihre feierlichen Grabreden halten. Aber wenn der König bestattet ist, dann lebe der andere König!²

Dass der Autor von "Die Moderne" trotzdem programmatisch "wir" sagen kann, liegt an einem dichten Referenzsystem, das seine Wirkung neben dem biblisch-prophetischen und nietzscheanischen Gestus vor allem aus dem narrativen Verfahren bezieht, Geschichte ("äußeres Gebot") und Augenblick ("innere Sehnsucht"), Analyse (organisches Wachstum des "Körper[s] der neuen Gesellschaft") und Ausdruck (vergegenwärtigtes Bewusstsein des assoziierten "Geist[es]") in ein wechselseitiges Verhältnis zu setzen. Diese Konfiguration erschließt sich allerdings erst im Rahmen einer Gattungsreferenz des politischen Manifests. Bezeichneten Manifeste im Zeitalter des Absolutismus zunächst noch Veröffentlichungen der politischen Eliten und Machtzentren – "eine Schrift, worin ein Fürst oder unabhängiger Staat die Welt von seinen öffentlichen

¹ Hermann Bahr, "Die Moderne", in ders., *Zur Überwindung des Naturalismus: Theoretische Schriften 1887-1904*, ausgew., eingel. und erläut. von Gotthart Wunberg (Mainz: Kohlhammer, 1968), S. 38.

² *Ibid.*, S. 36.